D
85-B
1030

2me ÉDITION.

LE FUSAIN

PAR

MAXIME LALANNE



PARIS

L. BERVILLE, ÉDITEUR

25, RUE DE LA CHAUSSÉE-D'ANTIN


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7. à Paris

LE FUSAIN

PAR

MAXIME LALANNE



PARIS

L. BERVILLE, ÉDITEUR

25, RUE DE LA CHAUSSÉE-D'ANTIN

1869

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lefusain00lala_0

THE GETTY CENTER

AVANT-PROPOS

Depuis quelques années, on s'occupe du dessin au fusain avec un intérêt croissant; c'est un genre qui s'est déjà popularisé dans le monde des amateurs et des artistes, et l'on peut lui prédire un succès de longue durée.

Sa première application a été des plus simples. Le peintre a commencé à s'en servir pour jeter sur la toile le projet d'un tableau. La facilité qu'offre le fusain de couvrir rapidement une surface et sa propriété de pouvoir s'effacer sous l'action du doigt, du chiffon ou de la mie de pain, en rendent l'emploi commode; la recherche d'un sujet devient ainsi

pratiquement facile et se prête à toutes les modifications de la pensée.

Peu à peu on a reporté sur le papier ces improvisations fugitives; on a pu leur donner une expression de travail plus déterminée et arriver ainsi à la réalisation d'un tableau dans tous ses détails et dans tous ses effets. C'est ainsi que plusieurs artistes ont réussi à affirmer dans ce genre leur individualité. Decamps a confié au fusain les plus belles inspirations de son génie. Bellel, Appian, Allongé, traitent le fusain avec un succès justifié par des qualités qui diffèrent suivant le sentiment personnel de ces artistes, et qui leur ont conquis la faveur publique.

Sans en faire une spécialité particulière de leur talent, beaucoup d'autres artistes ont manié le fusain avec un grand mérite, tels que Paul Huet, Troyon, Courdouan, Français, Hanoteau, Adrien Dubouché, etc. Ces noms sembleraient attester que le fusain s'applique avec plus d'avantage au paysage; néanmoins, des peintres d'histoire et des dessinateurs,

Axenfeld, entre autres, dans ses belles reproductions du Corrége, ont prouvé par la science de l'exécution, le modelé des chairs et l'harmonie des ensembles, que les procédés du fusain se prêtent à toutes les exigences de l'art. Les cartons de R. Maréchal de Metz, ceux de Kaulback surtout, témoignent que le fusain peut s'appliquer aux œuvres de premier ordre.

Presque tous nos maîtres contemporains ont accepté l'usage du fusain. Decamps et Troyon ont donné l'exemple dans son emploi de rehauts au crayon blanc, à la gouache, au pastel et même à la peinture à l'essence.

Ramené à sa simple expression et dégagé du secours de toute substance étrangère, le fusain reste le maître de tous les genres de dessins par la puissance des valeurs, la transparence et la finesse des tons, la fraîcheur et l'ampleur du travail. C'est le mode de dessin qui se rapproche le plus des effets de la peinture, dont il a toute la couleur et l'éclat. Bien des amateurs préfèrent même ces tons mo-

nochromes auxquels leur imagination peut, avec tout le charme que développe le sentiment de l'art, substituer la coloration de la peinture.

LE FUSAIN

Rien ne semble facile au premier abord comme l'exécution d'un dessin au fusain; les résultats rapidement obtenus, la vivacité des modes d'emploi n'occupent cependant pas la première place dans l'œuvre du dessinateur; ses préoccupations doivent remonter plus haut et s'attacher à la connaissance des lois de l'art, indépendantes des procédés d'application.

La traduction matérielle étant ici le seul objet de notre étude, je vais essayer de la mettre en rapport avec une éducation artistique déjà faite ou en train de se faire, en prenant nos exemples dans le paysage.

Après s'être rendu compte des diverses

sortes de papiers, de leur variété de coloration et de grain, des fusains et de leurs qualités différentes entre elles, des principaux objets enfin qui concourent à l'exécution d'un dessin au fusain, on reconnaîtra que le bagage du fusiniste n'est pas lourd [1], et que la démonstration des procédés se résume à peu de chose.

D'après les rapprochements d'effets établis entre le fusain et la peinture à l'huile, on peut, comme le peintre le fait sur la toile pour ébaucher son tableau, jeter sur le papier le projet de son œuvre.

Le papier, s'il a un certain grain, une rugosité semblable à celle du papier vergé, accroche les parties friables du fusain, et, quel que soit le sujet que l'on veuille traiter, on fera bien, après avoir taillé son fusain, de passer en tous sens un ton général qui donnera déjà un commencement de valeur, pour n'avoir pas à travailler ensuite dans le vide, sur une surface blanche, mais bien sur un fond préalablement établi ; cette valeur pourra se modifier suivant les différents plans du sujet.

1. On trouve, entre autres, dans la maison Berville l'ensemble des accessoires relatifs au dessin au fusain.

Je ne veux pas dire par là que ce soit un moyen mécanique applicable à tous les cas. Il faut d'abord savoir ce que l'on veut faire et préparer cette sorte d'ébauche en conséquence avec discernement.

On peut aussi procéder partiellement, et c'est ce qu'il y a de plus rationnel; c'est-à-dire que l'on dispose les divers plans les uns après les autres en cherchant du premier coup à les affirmer. Ce principe, très-simple, démontre déjà la commodité et la liberté extrême des moyens d'action, car sur ces valeurs ainsi établies on pourra à son gré amplifier le travail, le modeler, l'exprimer, suivant le ton ou le caractère de l'objet traité, et par conséquent varier sa facture.

On évitera autant que possible de cerner les formes par un trait, comme cela peut se faire dans un croquis au crayon; le dessin au fusain exprimant l'idée de la peinture, on devra traduire cette expression même par la différence des tons. Le fusain permettra de passer par la gamme entière des valeurs, depuis les tons les plus fins jusqu'aux plus extrêmes vigueurs. Il sera bon toutefois de se méfier de l'entraînement du noir, et de se maintenir dans

une gamme blonde qui fera valoir les vigueurs dans les parties où la composition les rendra nécessaires.

Les parties éclairées s'enlèvent à la mie de pain. On obtient ainsi une puissance de lumière plus franche, plus large, plus pénétrante que si l'on réservait le papier.

Supposons donc que vous ayez à traiter un sujet d'une composition variée, comprenant un ciel, des lointains, montagnes, arbres, terrains, de l'eau, etc. Il ne sera pas indifférent de commencer par le ciel pour venir successivement disposer sur lui les divers plans du paysage; vous vous servirez pour cela d'un morceau de ouate, employée sous forme de tampon, que vous promènerez assez fortement sur la partie préparatoire ébauchée au fusain, qui doit former le ciel, et cela en tournant d'une manière uniforme pour obtenir un ton très-doux et homogène; ce sera le fond du ciel sur lequel vous aurez toute latitude pour enlever les nuages clairs à la mie de pain, modelant avec celle-ci comme avec un crayon

blanc ; le passage de ces lumières dans la teinte préparatoire s'obtient soit avec le doigt, soit avec la ouate, avec une estompe même très-propre. Pour obtenir dans les nuages des teintes foncées, vous ébauchez largement ces valeurs avec le fusain et vous modelez avec une estompe plate de papier, dite patte de lièvre, qui donne des tons d'une souplesse extrême; vous pouvez, en employant le tortillon, modeler de fort beaux enroulements de nuages, et en friser les bords à la mie de pain pour avoir les lumières irradiantes du soleil. On peut ménager dans le ciel de ces traînées lumineuses qui sont toujours d'un effet saisissant, surtout lorsque la teinte préparatoire est des plus blondes et des plus éthérées. Le jeu de la mie de pain sur ces valeurs si fines donne des résultats très-justes de profondeur, ce qui portait un enthousiaste du fusain à dire que la mie de pain, la céleste mie de pain, lui faisait entrevoir le ciel.

Occupons-nous maintenant du rôle matériel de la mie de pain. Il est important de la prendre à un pain de ménage rassis, de la bien rouler entre ses doigts et de la former en pointe, pour venir, dans le sens même de cette

pointe, et en la faisant avancer sur le travail, fouiller les parties que l'on veut éclaircir; on la roulera sans cesse dans ses doigts pour en reformer la pointe et l'on devra la renouveler souvent, sans attendre qu'elle se salisse trop ou se dessèche.

Pour les horizons, les collines, les montagnes, les plans éloignés enfin, vous en indiquerez très-légèrement la silhouette et le ton général, sur lequel vous passerez l'estompe de papier de manière à atteindre une valeur homogène; à mesure que ces plans se rapprochent, l'estompe de papier et le tortillon, effleurant le travail sans l'écraser entièrement et laissant voir par intervalles le papier même entre les aspérités qui accrochent le fusain, vous donneront un ton frais et lointain. Les plans successifs devront, grâce à une recherche plus précise, s'accentuer davantage.

Cette précaution de réserver le fond du papier, en n'assourdissant pas entièrement le travail par l'estompe, me rappelle les recommandations de Charles Blanc, si judicieusement

définies dans ses critiques d'art au sujet de l'intervalle que doit laisser entre ses tailles le graveur à l'eau-forte :

« Il ne faut pas trop, dit-il, assourdir ses
« travaux et y faire entièrement disparaître le
« blanc du papier. Le problème de l'eau-forte
« consiste à laisser finir l'estampe par l'imagi-
« nation du spectateur, et à faire travailler le
« papier. Trop couvrir une planche est tou-
« jours dangereux, parce qu'on arrive ainsi à
« des tons lourds ; Rembrandt lui-même, toutes
« les fois qu'il a voulu étouffer le papier, est
« tombé dans ce défaut. »

Rien n'est plus juste en effet, et cette observation de notre éminent critique peut ici trouver son application. La vibration du papier à travers la trace effleurée du fusain donne aux travaux de la transparence ; elle conserve l'esprit de la facture et la fraîcheur d'un jet prime-sautier.

Nous sommes convenu qu'en approchant des premiers plans, il fallait accentuer ses travaux et définir ses moyens d'expression ; la mie

de pain revient ici à propos : elle aide toujours au modelé, elle arrête les contours d'une masse d'arbre éclairée, elle peut servir d'estompe au besoin, quand on la promène légèrement sur le travail, de manière à lui faire enlever seulement une partie de la couche du fusain sans arriver au papier; les demi-teintes obtenues ainsi sont précieuses pour modeler un plan éloigné et lui donner l'illusion de la distance. La mie de pain, produisant l'effet d'une touche claire posée dans la peinture à l'huile sur un ton foncé, permet de réaliser dans le fusain tous les jeux de la lumière; rien n'est plus commode pour enlever vivement une masse éclairée ou un tronc d'arbre lumineux sur un feuillage sombre, un angle de rocher ou de muraille, ces fumées blanchâtres qui s'élèvent dans les espaces, de ces lumières vives enfin qui font saillie dans la nature et auxquelles on ne donnerait qu'une molle apparence en cherchant à les réserver à l'avance. On peut donc affirmer que la mie de pain est d'une ressource indispensable dans un dessin au fusain.

La peau de gant, l'amadou donnent d'excellents résultats pour enlever des demi-teintes.

L'emploi des estompes est aussi bien précieux. L'estompe la plus naturelle est le doigt; il donne des demi-teintes superbes, il sert à varier l'aspect des travaux: ainsi, pour faire ressortir la vibration de la lumière dans un plan d'arbres, on peut éteindre au doigt le plan de terrain sur lequel ils reposent. Il assourdit, il simplifie les tons, enveloppe les travaux trop apparents qui, par une parité d'effet et d'expression, lutteraient avec d'autres. C'est un excellent moyen pour rendre la transparence et le calme des ombres. L'estompe de papier, employée dans les mêmes cas, donne des résultats analogues, avec cette légère différence qu'elle écrase un peu les travaux; elle est d'un usage facile et s'applique avec avantage aux parties très-restreintes auxquelles les proportions du doigt ne peuvent pas se prêter. En la promenant plus ou moins fortement sur le travail, elle donne des effets variés. L'estompe de peau enlève le travail sans l'écraser et l'étendre comme l'estompe de papier; aussi l'utilise-t-on pour obtenir des demi-teintes et même des clairs.

Les tortillons, légers à la main, sont d'une souplesse extrême et d'un usage plus commode

que les estompes quand on n'a pas à traiter de trop grandes surfaces.

Ce sont là les principales *ficelles* que l'on puisse appliquer au fusain; ce sont les plus sincères. L'important est d'arriver à l'expression de sa pensée le plus simplement possible, sans trop d'efforts de métier, de même qu'il ne faut pas envelopper une idée dans des phrases trop pompeuses ou inutiles, qui risquent de la dénaturer ou de l'obscurcir.

Le fusain, fantaisiste et libre dans les formes insaisissables des lointains, est obligé, dans les premiers plans, de s'assujettir à des lois plus rigides. Ici il faut formuler sa pensée, ici pas d'escamotage ni de laisser-aller possible. On a reproché à tort au fusain de ne pouvoir se prêter à l'expression du fini, et, complaisant compère, de tourner les difficultés; certes, dans une improvisation ou dans un dessin exécuté sous l'inspiration immédiate de la nature, on peut se laisser entraîner par la rapidité séduisante des procédés, mais on peut aussi circonscrire son enthousiasme dans les

limites d'une exécution serrée et dirigée par la réflexion. Le fusain, s'il pouvait faire ses confidences, soufflerait dans plus d'une oreille que la main qui le dirige pourrait bien ne pas être étrangère à l'accusation qui pèse sur lui. Il permet, au contraire, comme les autres genres de dessin, une recherche absolument exacte dans le travail. Il ne peut sans doute pas s'accommoder des dimensions infimes d'un dessin à la plume ou d'une eau-forte; mais dans l'espace plus développé qu'il réclame et où il se trouve à l'aise, il n'en appelle pour triompher... qu'au fusiniste lui-même.

Le fini dans les arts n'est pas une chose purement mécanique; une œuvre sera finie qui contiendra le modelé des plans, leurs rapports combinés sur la lumière et les distances, l'expression juste de la forme, le rendu poussé aussi loin que possible dans l'affirmation d'un morceau. Le fini est donc avant tout une affaire de science, et, quelle que soit la langue que l'on veuille parler, on trouve toujours des mots pour expliquer clairement ce que l'esprit conçoit. Boileau l'a dit avant qu'il ne fût question de fusain. Ici, ce langage s'apprend vite, et, comme il est rare de produire de longue

haleine des œuvres sans ratures, on trouve dans le fusain toutes les complaisances de retouche, de suppression ou d'addition.

Les terrains, les plans rocailleux, les rochers, peuvent être exprimés par un mélange des divers moyens signalés plus haut : ébauche et recherche à la mie de pain, emploi du doigt, de l'estompe; vigueurs superposées avec le fusain. Un pan de muraille, un rocher éclairé par le soleil, permettent de procéder par une teinte très-légère avec le plein du fusain ; la mie de pain y donnera de vives lumières, le doigt atténuera les parties trop brillantes; on accentuera au fusain les taches, les fissures, les trouées, etc.

Les plans dans l'ombre seront traduits par une demi-teinte étalée au doigt ou à l'estompe, demi-teinte que l'on pourra modeler et accentuer au fusain pour avoir les détails.

Quant aux plans de terrains couverts d'herbes, pour les parties plantureuses et humides, on aura par l'estompage du doigt des effets sourds et pleins, des valeurs sur lesquelles il

sera facile d'exprimer, soit en lumière, soit en teintes plus foncées, les divers aspects de ces plans.

Les eaux calmes s'obtiennent par un procédé bien simple : Après avoir eu soin de couvrir le plan des eaux, comme nous l'avons déjà fait pour le ciel, par une teinte écrasée sous la ouate, on indique au fusain les reflets des objets par des travaux perpendiculaires, dépassant le ton que l'on désire obtenir, car le passage du pinceau dit blaireau, qu'il sera nécessaire d'employer dans ce même sens perpendiculaire pour briser l'éclat du travail et lui donner de la profondeur, atténue l'intensité de ce travail même. On indique ensuite à la mie de pain les vibrations de la lumière, les reflets des objets éclairés et des nuages, les sillages et les rides de l'eau, effets accidentels qui contribuent à faire scintiller sa surface. On obtient ainsi des tons très-transparents et profonds. La ouate peut dans ce cas s'employer à défaut de blaireau; l'estompe de papier et le tortillon dans des

parties restreintes remplissent le même office.

Quant aux eaux mouvementées, leur agitation offrant d'autres aspects, on arrive à les rendre par des travaux analogues à ceux d'un ciel nuageux, en enlevant à la mie de pain les bouillonnements de l'eau sur un ton obtenu par le passage de l'estompe ou de la ouate, et en modelant les ondulations par un travail alterné de fusain et d'estompe.

L'étude de l'arbre offre des difficultés dans tous les genres de dessin. Elle se simplifie dans le fusain qui en donne surtout la poésie, la noble et grande expression, l'apparence vigoureuse ou délicate, soit que l'on aborde la forêt aux sombres effets, soit que l'on veuille, par contraste, faire filer dans le ciel une branche légère au feuillage clair-semé. On peut avec un fusain taillé en pointe préciser les formes d'un arbre ébauché. En général, le fusain de branches naturelles, provenant d'arbustes de diverses sortes, est excellent par sa friabilité pour accuser l'esprit d'une ébauche; il donne les dégradations du noir le plus in-

tense. On trouve dans ces mêmes espèces un choix de fusains blonds qui donnent ces dégradations plutôt en gris. Le fusain à petites branches, fabriqué avec le bois de ce nom, permet des traits d'une finesse extrême. Ces divers fusains fournissent des travaux très-variés. On en alterne à son gré l'emploi dans le même travail. Il serait facile de s'exercer à chercher les travaux qui conviennent le plus à l'étude de l'arbre en disposant des tons clairs sur le papier; on estomperait ce travail par places, et à côté des demi-teintes qui en résulteraient, on établirait des noirs vigoureux; par ce simple exercice on verrait le parti que l'on peut tirer des clairs, des demi-teintes et des tons foncés pour arriver à modeler l'ensemble d'un arbre. Par cette recherche du modelé, par l'harmonie de ces diverses teintes, on obtient des masses lumineuses se détachant sur des plans intermédiaires plus foncés, et l'on donne du mystère aux parties profondes du feuillage, au travers duquel on ménage à la mie de pain des trouées sur le ciel.

On rend à merveille au fusain l'écorce d'un tronc d'arbre, son apparence lisse ou rugueuse, sa coloration sombre ou brillante; la mie de

pain y enlève au milieu d'une ombre grise ces éclats de lumière, comme Diaz sait si bien les faire jaillir dans ses lisières de forêts par une magie de couleur dont il a le secret.

L'architecture, l'architecture pittoresque surtout, peut se traduire au fusain ; les silhouettes des monuments s'y définissent ; les lignes peuvent s'y préciser, et les détails, sans qu'on exige la rectitude d'un dessin linéaire, s'y expriment suffisamment, quand le dessinateur comprend, avant tout, que le monument, dans un paysage, n'est pas un plan d'architecture, mais bien l'occasion pour lui de disposer de belles lignes harmonieuses qui tranchent sur la forme libre des plans de la nature, avec le ton et le dessin desquels elles doivent se combiner.

Cette recherche définitive de l'harmonie, complément obligé de toute œuvre d'art, n'exige pas dans le fusain un grand effort d'exécution ; il est facile, par les divers moyens que j'ai indiqués, de masser et de lier l'ensemble du sujet que l'on traite ; on reprend un ciel qui

n'aurait pas été définitivement terminé, on éteint, on augmente, on colore, on atténue un plan qui ne serait pas dans la note générale; on peint plutôt qu'on ne dessine. Ainsi le blaireau, qui en peinture produit des effets si harmonieux, peut par analogie aider à la perspective des plans très-éloignés, si on a l'habileté d'effleurer très-légèrement, sans les faire disparaître, les formes aériennes des objets. On arrive insensiblement à bien asseoir l'effet de son dessin; néanmoins il ne faut pas trop tourmenter les travaux; pour conserver la fraîcheur et l'intensité des noirs les plus vigoureux, on doit éviter de les reprendre et tâcher de les obtenir du premier coup.

Au bout d'un certain temps d'étude et à mesure qu'on en apprécie les ressources, on ne tarde pas à s'attacher à ce genre charmant; voilà pourquoi tous les amateurs le recherchent et lui font bon accueil; les artistes le traitent en familier, les touristes ne voyagent plus sans s'y livrer. On l'aime et on lui est partout sympathique. Qui dirait cependant qu'il a un ennemi mortel... le plumeau!

Un jour, ma chambrière épousseta un de

mes fusains *fixé* seulement sur la tapisserie pour son malheur.

« Maladroite! lui criai-je, vous ne voyez donc pas que vous enlevez le noir de mon dessin?

— Mais si, monsieur, et c'est précisément pourquoi je l'ai nettoyé; sans cela, je ne me serais pas donné cette peine. »

Le raisonnement était écrasant, mais je doute que Molière eût jamais consulté cette servante-là.

C'est en dessinant d'après nature au fusain qu'on peut surtout se pénétrer des avantages de ce genre privilégié; rien n'est plus séduisant que de s'installer en plein air et de laisser courir sur le papier la libre et vive interprétation d'un site enchanteur. Le charme qui s'attache à toute production personnelle est bientôt satisfait. Le fusain permet en peu d'instants de jeter un effet sur le papier. Son allure naïve le rend propre à traduire un épisode intime, comme aussi la puissance de sa coloration lui fait aborder les scènes grandioses

de la nature. Il est difficile de dire plus avec des moyens si simples et si réduits. La promptitude de l'exécution entretient l'esprit dans une observation plus libre du sujet traité et ne lui permet pas de se refroidir. On peut ainsi dans sa journée rapporter chez soi d'excellentes études, des impressions très-justes et saisies avec toute la vivacité prime-sautière d'un esprit qui n'est pas l'esclave des moyens mécaniques.

Le fusain se plie quelquefois à des cas désespérés où les autres genres se montreraient impuissants : je dessinais un soir un effet de soleil couchant qui ne me satisfaisait qu'à demi; j'allais remettre au lendemain et lever la séance, lorsque tout à coup un caillou tombe en plein sur mon papier, espièglerie d'un gamin huché derrière mon dos, et qui faisait de la critique à sa façon. Voilà mon dessin tout brouillé; j'étais vexé, je l'avoue; mais, songeant plutôt à sauver mon effet qu'à courir après le gamin, je réfléchis sur ce que j'avais à faire; le jour tombait rapidement, je tâchai d'harmoniser les parties compromises du dessin et je fis un effet de nuit, qui me surprit moi-même. Je cherchai partout le galopin pour le remer-

cier, mais il s'était enfui ne se doutant pas que sa collaboration m'avait tiré d'affaire.

Ces belles masses du soir fondues dans le vague du crépuscule ont toujours un caractère de grandeur et de simplicité qui va droit au cœur de l'artiste. C'est en s'inspirant d'elles, c'est en interprétant et en comparant entre elles ces colorations condensées dans la brume mystérieuse et chaude du soir, que Claude Lorrain est arrivé à répandre tant de charme dans ses œuvres. Cette combinaison de tons rendus avec justesse après avoir été bien observés, jointe à une recherche non moins juste de la forme, constitue une science au service de laquelle le fusain peut mettre sa plus belle et sa plus complète expression; le sentiment de l'art qui s'exalte à ces spectacles harmonieux trouve en lui un auxiliaire docile qui se prête aux plus sublimes épanchements de la pensée.

La question d'intérêt qui s'attache au dessin au fusain n'est pas résolue, néanmoins, sur le terrain seul de son exécution. Il s'agit encore de rendre fixe et inaltérable l'œuvre réalisée

et de lui donner la garantie de sa conservation.

On obtient la fixation d'un fusain terminé par l'emploi d'un mélange d'alcool et de gomme laque qui, passé au moyen d'un pinceau à l'envers du papier, en traverse les pores, vient saisir les molécules du fusain et le fait adhérer au papier par l'évaporation du liquide laissant après lui son principe fixateur.

Jusqu'à présent ce seul mode permettait la fixation du fusain; mais une invention récente due à l'intelligente initiative de M. Rouget, préparateur aux écoles du Gouvernement, donne maintenant la possibilité d'une fixation directe qui offre les avantages les plus incontestables.

Le fixatif Rouget, agissant directement sur le dessin même par la pulvérisation du liquide qui le compose, pulvérisation obtenue au moyen d'un appareil portatif très-simple, a pour avantage, indépendamment de son extrême solidité, de ne changer en rien le ton du papier, de ne provoquer aucun gondolage, de conserver au fusain sa fleur et son duvet, d'en permettre l'emploi sur n'importe quel papier, comme sur n'importe quelle autre surface, toile à peindre, panneau, etc.; il rend possible

enfin au dessinateur toutes les retouches nécessaires à son œuvre, sans en compromettre la fraîcheur ni laisser aucune trace de ces opérations successives, qui peuvent être indéfiniment renouvelées.

Telle est la propriété de ce nouveau mode de fixation, arrivé à propos dans un moment où la vogue du fusain devait faire naître la préoccupation de le rendre inaltérable pour le présent comme pour l'avenir. Il fournit la solution la plus heureuse à cette difficulté d'assurer la durée au fusain, difficulté qui avait pu jusqu'à présent contribuer pour beaucoup à maintenir dans un rang secondaire aux yeux de bien des personnes un genre qui par ses sérieuses qualités mérite certainement une faveur égale à celle dont jouissent les productions des autres branches de l'art.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT BENOÎT. - [1121]



En vente chez CADART & LUCE, Éditeurs

CHEZ VICTOR HUGO

COLLECTION DE DOUZE EAUX-FORTES

Par Maxime LALANNE

DOUZE CROQUIS A L'EAU-FORTE

Paysages par Maxime LALANNE

TRAITÉ DE LA GRAVURE A L'EAU-FORTE

TEXTE ET PLANCHES

Par Maxime LALANNE

L'ILLUSTRATION NOUVELLE

par une

SOCIÉTÉ DE PEINTRES-GRAVEURS

A L'EAU-FORTE

PARAISSANT DEPUIS LE 1er AVRIL 1868

Cette publication, composée de 48 planches, paraît chaque mois par livraisons contenant quatre gravures à l'eau-forte par les peintres-graveurs les plus estimés.

Chez AUBRY, Éditeur

LE BILLARD, TRAITÉ EN VERS

Par A. LALANNE

Eaux-fortes par Maxime LALANNE

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1121]